

*Х.-Ф. БАЙЕР*  
*Екатеринбург*

## ПОСТМОДЕРН (I). ПОПЫТКА ОТКАЗА ОТ МОДЕРНА

14 декабря 1998 г. я отправился поездом из Екатеринбурга в Москву и оттуда в Австрию, чтобы сделать в Вене различные ксероксы, в которых нуждались екатеринбургские коллеги и аспиранты. Меня интересовали тогда некоторые вопросы, выходящие за узкие рамки нашей дисциплины, а именно византистики. Это были общественный феномен произвола модерна при воссоздании художественной и религиозной культуры прошлого<sup>1</sup>, моё отрицание романа как недостойной нашего времени художественной литературы<sup>2</sup> и, в этой связи, осуждение Томаса Манна за жертвоприношение нравственности и человеколюбия успеху. Опасно осуждать человека на основе небольших данных из истории его жизни. Обвиняемый умер и не может защитить себя. Надо было бы его оживить. Преклонение его перед Гёте, правда, говорило не в его пользу. Но определённые противоречия при этом преклонении указали, я думаю, на правильный путь.

В 1998 г. я читал книгу о немецкой культуре 1945-2000 г., хорошо написанную, но типично немецкую в том смысле, что её автор Германн Глазер оценивает все культурные движения в Германии в этом промежутке более менее отрицательно, а именно считает их неудачными и парализующими друг друга. В этой связи его оценка писательской деятельности и выступлений Томаса Манна после войны не являются исключением. Возникает впечатление, что немецкая культура каждый раз

---

© Х.-Ф.Байер, 1999.

<sup>1</sup> Байер Х.-Ф. Иисус и Иуда в истории, у Ефрема Сирина, у Романа Сладкопевца и у Никоса Казандцакиса (Тексты и исследование по духовной истории I). Екатеринбург, 1998. С. 77 (немецкое резюме - С. 94 сл.).

<sup>2</sup> Там же. С. 199, прим. 10: «...заслуженно прославляемый Гохгутом [Rolf Hochhuth] реализм делает сегодня вообще ненужной зашифрованную литературу», а именно роман. Подробнее в моей книге, Н.-V. Beyer. *Elsaß Ende 1918 - Anfang 1919 und die Frage nach der deutschen Kultur*. Wien, 1995. S. 167: «Роман не претендует на истину и поэтому уклоняется от её оценки. Итак в качестве претенциозной литературы жанр романа должен принадлежать как раз прошлому. Ведь, чтобы придавать романам значительность, их авторы подспудно всё же претендуют на истину. Из-за чего, однако, они не стараются писать истину непосредственно вместо того, чтобы выдумывать лица или даже внушать болтливо историческим лицам собственные фантазии и запутывать всё это с настоящими переживаниями и итогами хорошего исследования в клубок, который нельзя развязать?»

вновь начинается с самого начала. Глазер делает Манну следующее замечание:

«Были вытеснены», а именно после гибели Третьего Рейха, «– с помощью часто разбухшего, мифическо-метафизически нагруженного языка – религиозные сомнения или также личные чувства вины...

Даже такой ироничный хранитель мифов, как Томас Манн, который всегда соблюдал дистанцию по отношению к пустому пафосу задушевности (Innerlichkeit) (но мог быть проникнутым «настоящим» пафосом), трудился в своём великом, появившемся в 1947 г. актуальном романе «Доктор Фаустус...» над метафизическим толкованием феномена национал-социализма – именно это косвенно все те, кто предался Гитлеру, могли понимать как определённую ревальвацию (так как будучи соблазнены дьявольскими силами)»<sup>3</sup>.

То, в чём Глазер упрекает писателя, нам кажется весьма похвальным, а именно как поступок к самоопровержению поклонника Гёте. Ибо, чем менее простые немцы были виновны, тем более виновными были те блестящие обскуранты, которые их соблазнил. Таким образом, Томас Манн стал более любопытным для нас. В том же 1947 году, как мы узнали из книги Глазера (108), философ Карл Ясперс (Karl Jaspers), будучи награждён Франкфуртским призом Гёте, «выступил за критическое освоение Гёте; он не является образцом для подражания; от Гёте исходят опасности, хотя он сам не поддался им». Большого он не рискнул сказать в культурной среде Германии. Но и за это он был подвергнут Курциусом (Ernst Robert Curtius) суровой критике, а именно, «что философ международного значения скомпромитировал репутацию немецкого духа и немецкой философии одновременно и покорным (subaltern) и высокомерным (arrogant) выговором Гёте» (Глазер 109). На чьей стороне здесь следует искать покорность и высокомерие, всякому мыслящему легко может стать ясным. Но немецкие деятели культуры, даже безбожники, почитают Гёте как святого. Очевидно, что такой культ связан с религией.

Меня интересовала также другая книга, более тесно связанная с темой моей екатеринбургской лекции, чтение которой я смог закончить во время своего путешествия на Запад: «Ян Ассманн, Моисей египтянин. Расшифровка следа памяти»<sup>4</sup>. У меня нет сомнения в том, что народы отличаются друг друга преобладающими у них достоинствами и пороками. Однако вовсе не следует, что они могут быть приписаны каждому, принадлежащему к ним, и что все люди как таковые не являются равными. Между людьми и между народами больше сходства, чем различия. Итогом моего занятия Моисеем стал вывод о том, что это можно сказать и о древних евреях, так что мне понравилась направленность хорошо написанной книги Ассманна, в которой Моисей, в историчности

---

<sup>3</sup> Glaser H. Deutsche Kultur 1945 - 2000. Darmstadt, 1997. S. 92, на полях.

<sup>4</sup> Assmann J. Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur. Darmstadt, 1997.

которого автор сомневается, выступает как египтянин, независимо от того, принимаю ли его тезис или нет.

В Москве я купил «Литературную Газету» от 9 декабря с поздравлениями Солженицыну по поводу его 80 летнего юбилея под заглавием «Слово правды весь мир перетянет» и с текстом «Символ террора», проиллюстрированным фотомонтажом образа Ленина и фотографии памятника Дзержинского, который подписал «Александр Яковлев, академик РАН» (всё на первой странице). Последний мне показался документом весьма постыдного оппортунизма; я обосновываю своё мнение только воспоминанием о том, какие угодные властям тексты могли подписывать российские академики ещё несколько лет назад. Что касается Солженицына, скажу, что для меня ещё действует ленинский закон о асимптотическом характере приближения к истине, пусть он действует и не всегда в пользу Ленина. На с. 10 газеты можно прочесть оценки великого писателя. Есть традиция при поздравлении с днём рождения говорить о юбиляре по возможности только хорошее, и эту традицию соблюдает и Фазиль Искандер, начиная своё поздравление воспоминанием о том, каким сильным впечатлением было для него чтение рассказа «Матрёнин двор». Всё же он замечает где-то в своей насыщенной в остальном признанием заслуг юбиляра статье: «Слишком редко он [А. И. Солженицын] обращается к читателю с вопросительным знаком. Вероятно, сомнения он считает роскошью, дозволительной в менее катастрофические времена». Рассказ «Матрёнин двор» на немецком языке в семидесятые годы<sup>5</sup>, в отличие от рассказа «Один день Ивана Денисовича», который я прочёл до него, был для меня, не являющегося книгоедом, причиной того, чтобы отказаться в дальнейшем от этого автора. Какая ужасная мораль в конце этого рассказа! Будем добры! Хорошо. Но допустить злодеяние в ущерб нам без запрета, без протеста, без противодействия и даже помогать злодею, предполагая из-за невежества или самообмана, что его действие является хорошим, и продолжать делать это до гибели злодея и самого себя, свидетельствует одновременно о крайнем недостатке мудрости у героини, если такая жила близ Москвы, и у автора, который ею восхищался. Я начал, однако, с конца 70-х годов, вновь читать Солженицына, а именно, «Архипелаг ГУЛАГ», о котором было столько шума<sup>6</sup>, и прочёл его по крайней мере до с. 103, где описан особенно жестокий способ допроса. Помешала мне продолжить чтение недостаточная обдуманность автором этических проблем, связанных с наличием огромного количества советских тюрем. Что касается власти, я сказал бы христианскими словами: «Не введи её в искушение!» Она ошибается, как ошибаешься и ты, но её ошибки более губительны. У неё нет права предопределить твоё мышление. Если она требует от тебя со-

---

<sup>5</sup> Solschenizyn A. Im Interesse der Sache. Erzählungen. Neuwied–Berlin, 1970. S. 5–56.

<sup>6</sup> Solschenizyn A. Der Archipel Gulag. Bern, 1974.

действия в преступлении, избегай того! Документы, подписанные твоей рукой под давлением силы, подписал не ты, а она. Я соглашаюсь с автором. Если ты знаешь что-то лучше её, говори или молчи, если этого не стоит говорить.

Впрочем, проблемой, волнующей меня во время моего путешествия, был не марксизм-ленинизм, но то, что соответствовало ему на Западе, а именно, модерн, от которого я был склонен отказаться, полностью сознавая то, от чего я откажусь. Прибыв в Вену, занимаясь изготовлением ксероксов и общаясь со старыми и новыми коллегами, я искал там и репродукции двух нужных мне картин немецкого модерниста Макса Эрнста (1891–1976) с религиозными сюжетами. Одну я нашёл во время лихорадочных рождественских покупок в магазине художественных книг в немецком переводе французской монографии Гастона Дила о художнике. Картина называется: «Святая Дева избивает Младенца перед тремя свидетелями»<sup>7</sup>. Репродукцию другой картины с названием «Тёмные боги» я не смог найти.

Во время Рождества меня повёз юноша со своей подругой (они были очень влюблены, и я, в свою очередь, не был один, меня посетила с научными целями юная гречанка) в Мариа Зал (Maria Saal) в Каринтии, место паломничества. В тот день многие богомольцы приехали на лошадях и ко времени нашего прибытия вышли уже из ограды большого готического собора с двумя высокими башнями. Святилище ещё древнее, чем церковь. Там, в римском саркофаге, похоронен св.Модест, умерший в 763 г. Во дворе сохранилось романское мощехранилище. Южный вход церкви украшен рельефом с римской волчицей, кормящей Ромула и Рема, на южной стене собора видны извне римские, готические и барочные могильные плиты. Но то, что меня в тот день более всего заинтересовало, была фреска на правой стене хора, изображающая шествие Иисуса по воде, написанная только в 1928 г. Долгое время её скрывали, потому что художник Herbert Böckl придал плавающему в море Петру, протягивающему свои грубые руки, руки рабочего, к Спасителю, облик Ленина. Сегодня церковный путеводитель торжественно возвещает, что после краха коммунизма пророчество, заключенное в этом изображении, полностью свершилось.

Прервём здесь наш рассказ и объясним эту картину. Для меня падение большевизма стало очевидным только в конце 1979 г., когда советские войска вторглись в Афганистан. Это невозможно было оправдать никакими идеологическими причинами. Вторым несомненным знаком падения было для меня самоотжествление польских рабочих не со своей рабочей партией, которая якобы защищала их интересы, но с Католической Церковью. Я также не сомневаюсь в том, что последняя в состоянии относиться к *pentiti*, т.е. в нашем случае, к покающимся бывшим большевикам, с милостью. Итак, если мы отождествим изображён-

---

<sup>7</sup> Diehl G. Max Ernst. Vaduz, 1993. S. 29.

ного Иисуса, протягивающего правую руку к Ленину, с римской церковью, то смысл картины окажется верным и пророчество правильным. Допустим это без зависти! Как работники науки, мы, однако, обязаны историческому Иисусу. Марк, единственный евангелист, который, как мы изложили в другом месте<sup>8</sup>, заслуживает доверие историка, нам рассказывает только следующее:

«И тотчас понудил учеников своих войти в лодку и отправиться вперед на другую сторону к Вифсаиде [вероятно на северо-восточном берегу Геннисаретского озера<sup>9</sup>], пока он отпустит народ. И простившись с ними, пошёл на гору помолиться. И, когда стал вечер, лодка была посреди моря, а он один на земле. И увидев их бедствующих в плавании – ибо ветер им был противным, – около четвёртой стражи ночи [между 3 и 6 часами] подходит к ним, идя по морю, и хотел миновать их. Они, увидев его идущего по морю, подумали, что это призрак, и вскричали; ибо все увидели его и испугались. Он же тотчас заговорил с ними и сказал им: «Ободритесь! Это я. Не бойтесь!» И вошёл к ним в лодку, и ветер утих. И они чрезвычайно изумлялись в себе; ибо не вразумились <чудом> над хлебами, но сердце их было окаменено. И, переправившись, они прибыли в Геннисарет и стали на якорь» (Мк. 6, 45-53).

Предшествует этой перикопе перикопа о Насыщении 5000 (Мк. 6, 30-44) в пустынном месте (стих 31) близ Геннисаретского озера (стих 32 сл.). Иисус и ученики отправились туда на лодке, народ – пешком. Нам не рассказано, откуда они отправились. Последнее упомянутое место только родина Иисуса (стих 1), горный Назарет, расположенный около 27 км по прямой линии западнее южного конца озера, и соседние с ним деревни (стих 6). Оттуда он послал учеников на проповедь (стих 7-13). Невероятно, что ученики пошли далее, чем к западному берегу Геннисаретского озера. На берегу озера они встретились опять со своим учителем (стих 30-32), пожалуй, близ города Тибериады, южнее и севернее которого горы приближаются к озеру. Насыщение 5000 может быть объяснено тем, что, по примеру Иисуса и его учеников (стих 41), те, кто привёз пищу вместе с собой, отдали её тем, кто не привёз. Отпустив народ, Иисус поднялся на определённую гору (ект ф' –спт) – близ города Магдала<sup>10</sup>? Затем он увидел с земли учеников бедствующими в плавании. Разумеется, что и ученики высматривали его. Они не отплывали далеко от берега. Была весна или лето, потому что Иисус «повелел» перед насыщением пяти тысяч «сесть ... на зелёной траве» (стих 39). Так объясняется, что он мог увидеть учеников между 3 и 6 часами. И затем

<sup>8</sup> Байер Х.-Ф. Иисус...С. 6 сл., 109, 115. 152 сл. (нем. резюме – С. 85 сл., 157, 159, 171).

<sup>9</sup> Все топографические данные о Галилее и окружающих местностях мы привели из: *Biblich-historisches Handwörterbuch IV*. Göttingen, 1979. Palästina. *Historisch-Archäologische Karte, Blatt Nord*.

<sup>10</sup> Имя Μαγδαλά не склоняется, см. Иоанн Златоуст. *Hom. in Mt.* 53, 2 (PG 58. col. 528, l. 1s.); ср. Пс.-Афанасий, *Synopsis Scripturae sacrae* (PG 28. col. 388, l. 22).

совершилось чудо: они увидели его идущим по морю и подумали, что увидели призрак, дословно: что-то «воображённое» (цѣнѣбумб). Если мы допустим историчность этого события, то они увидели только что-то воображённое. У Иисуса были чрезвычайные духовные силы. Он был способен внушить другим желательное ему представление о себе. Эта способность более всего проявилась в событии его Преображения (Мк. 9, 2-8). Так он не крикнул им, как обычный человек, чтобы взяли его в лодку, он их как бы загипнотизировал издали, внушил им видение. Только после этого звучит его успокаивающий голос, разумеется, с берега, и ученики пристали к берегу и взяли его телесно. Марк не говорит о том, откуда они его взяли. Учитель и ученики пока не достигли желательной цели – Вифсаиды (14-15 км от Тивериады, 12 км от Магдала), – но пристали в Геннесарет (9-10 км от Тивериады, 6 км от Магдала по прямой линии, для морского пути вдоль берега надо, конечно предположить большие расстояния). Замечательно, что Иисус, при всех своих духовных силах, не предвидел всего, что случалось. Он мог быть абсолютным властителем самого чудесного и наименее достоверного события. Но, хотя он искал одиночества для себя и своих учеников, он не мог избегать народа (Мк. 6, 31-33), хотя он повелел ученикам отправиться к Вифсаиде, они с ним пристали к берегу в Геннесарете (стих 45 и 53). Он изменяет свои решения, изменяется, как боги у Гомера<sup>11</sup>. Но надо заметить, что и ветхозаветный Бог смягчается просьбами человека. Второй закон, который Бог дал Моисею после разрушения скрижалей, уже не был таким жестоким, как первый<sup>12</sup>. Замечательна искренность Петра как рассказчика события, говорящего о неразумении и окаменении очевидцев чудес, одним из которых был он сам. Единственное, что недопустимо с точки науки, есть то, что с прибытием Иисуса ветер утих. Это совершилось случайно, или объясняется субъективно: ветра уже не воспринимали при прибытии капитана.

Поздний рассказчик, Матфей - Матфей<sup>13</sup>, следуя рассказу Марка, но будучи уже не ограничен личными воспоминаниями, мог добавить, что ему казалось важным для установления догмы, и пропустить то, что мешало ему: он пропустил название Вифсаиды (Мт. 14, 22). Он пропустил сообщение, что Иисус был ещё на земле, когда лодка была посреди моря. Не следует, однако, изменять вместе с Nestle-Aland и авторами

---

<sup>11</sup> Ил. 9, 497 утрелтої дѣ те καї θεοї αὐτοί.

<sup>12</sup> Заменяется, например, человеческое жертвоприношение (Исход 22, 29 сл.: «Отдавай Мне первенца из сынов твоих. То же делай с волом твоим и с овцою твоею: семь дней пусть они будут при матери своей, а в восьмой день отдавай их Мне») выкупом (Исход 34, 20: «Первородное из ослов заменяй агнцем, а если не заменишь, то ломай ему шею [согласно Буберу]; всех первенцев из сынов твоих выкупай»), т.е. жертвоприношением животного. Отступничество Бог претерпевает (Исх. 34, 7), это не было сказано во второй заповеди (Исход 20, 49), хотя он далее наказывает его и приписывает вину за него детям и детям детей до третьего и четвертого рода.

<sup>13</sup> См. Байер Х.-Ф. Иисус ... С. 139 сл. (нем. резюме – С. 173-175).

немецкого единого перевода Нового Завета для католиков и протестантов («Einheitsübersetzung») у Матфея переданные лучшими рукописями чтение «лодка была посреди моря», которое мы находим также у Марка, на утверждение, что лодка уже отстояла многие стадии от земли (стих 24), хотя и это служит целью, чтобы преувеличить чудесный характер события. Поздний переписчик Евангелия от Матфея, очевидно, изменил текст под влиянием Иоанна 6, 19, который сообщает даже числа: „около двадцати пяти или тридцати стадий», т.е. между 4, 625 и 5, 550 км, если считаем стадию 185 м. Матфей пропустил сообщение Марка о том, что Иисус хотел миновать учеников и изменил пассаж о их неразумении и окаменении, возбуждающий вопрос о том, оправданы ли были сомнения очевидцев события, на рассказ, опровергающий такое сомнение и, разумеется, именно из-за этого выдуманный:

«Пётр сказал ему в ответ: «Господи, если это ты, повели мне подойти к тебе по воде». Он же сказал: «Прийди». И выйдя из лодки, Пётр пошёл по воде и подошёл к Иисусу. Но видя ветер, убоясь, и, начав тонуть, закричал: «Господи, спаси меня». Иисус тотчас простёр руку [это мгновенно написал Бёкл], ухватил его и говорит ему: «Малoverный! Зачем ты усомнился?» (Мт. 14, 28-31).

После того, как оба вернулись в лодку, случилось по Матфею ещё следующее:

«Бывшие же в лодке поклонялись ему и сказали: "Истинно ты Сын Бога"» (стих 33).

Матфей предвосхитил на неуместном месте исповедание Петра: «Ты – Христос» (Мк. 8, 29), расширенное у Матфея 16, 16: «Ты - Христос, Сын Бога Живаго». Можно читать и у Марка «Сын Бога» без «Живаго».

Иоанн переделывает рассказ по-своему. Прочитируем только некоторые характерные отрывки его рассказа:

«...ученики... отправились ... в Капернаум. Становилось темно, а Иисус не приходил к ним. ... Проплыв около двадцати пяти или тридцати стадий, они увидели его идущего на море ... Они хотели принять его в лодку; и тотчас лодка пристала к земле, куда путешествовали» (Ио. 6, 16-21).

Противоречие, состоящее в том, что у Марка и Матфея лодка пристала в Геннисарет, у Иоанна в Капернаум, расположенный 3,6 км на северо-востоке от Геннисарета, старались сгладить уже в античности, так что читается в тексте Койне у Матфея 14, 34: «прибыли в землю Геннисаретскую», текст, который сочинитель церковнославянского перевода перенёс и в Евангелие от Марка 6, 53<sup>14</sup>, хотя ничего не соответствует ему в греческих рукописях. Перевод Библии, изданной Московской Патриархией, опять повторяет церковнославянский перевод, но не греческий оригинал. Темноту и расстояние лодки от исходного пункта Иоанн выделяет, так что естественное объяснение общения Иисуса с пла-

---

<sup>14</sup> См. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. Москва, 1993. С. 1336.

вающими исключается. Он добавляет и чудо в том смысле, что мышление Логоса – уже действие.

Спрашиваем, каким художественным образом возможно совместить дух исторического Иисуса с духом исторического Ленина. Не так, как Бёкл, но, пожалуй, следующим образом: начинает беседу Ленин: «О, ты обманщик! Ты заставил людей верить, что ты можешь гулять по морю. Говорят, что ты загинотизировал своих учеников с берега, так что они тебя увидели. Но и в этом я сильно сомневаюсь. Изобрели телевидение только в моём веке, уже после моей смерти, что в духе технического прогресса, которого я придерживался. Ничего ты не смог, ни хлеб производить для людей, ни дом построить, ни воскреснуть». Иисус: „Тихо, тихо. Ты воскрес, и я воскрес, по твоему мировоззрению ты должен бы быть полностью мёртвым и не мог бы так громко ругать меня. Стол я мог создать (ср. Мк. 6, 3). Твоё ужасающее телевидение я предвосхитил. Признаю, моя сущность осталась на берегу, но мои энергии шли по морю». Мы не художники и не сочинители пьес или новых, более достоверных сказок о двух духовных отцах человечества, например о том, как Иисус просит раздражённого против него Ленина бросить некоторые из икон, его изображающих, чтобы доказать, что они плывут по воде, и затем с его обычной милостью жалеет о том, что памятники, изображающие его острого критика, слишком тяжелы и тонут, как он уже увидел, в Чёрном море. Есть возможность и вообразить содружество поклонников обоих, которого боится Яков Николаевич Любарский, замечая:

«Переходное время», в котором мы живём, очень совеобразно: свойственная ряду исследователей советского времени примитивно-социологическая трактовка византийской культуры имеет ныне некоторую тенденцию сменяться охранительно-православными идеями»<sup>15</sup>.

Я сам принципиально не являюсь противником такого содружества. Каждое мировоззрение, основывающееся на долговременном опыте, делая или исследуя историю, имеет и свои заслуги при выяснении истины, и если люди стараются с крайне различных исходных пунктов исправить свои взаимные заблуждения, не может быть ничего лучше. Всё же опасения Любарского не беспочвенны. Если явствует, что догмы не соответствуют действительности, или наоборот, действия людей не соответствуют тому, что они провозглашают, то надо опасаться объединения, преследующего только ту цель, чтобы скрыть такие несуразности независимо от содержания догм или обещаний. Что касается православных, то их поведение в этом пункте не однозначно. Из Парижа я получил православный информационный бюллетень, в котором речь идёт об аутодафе книг Александра Меня, Александра Шмеманна и Жана Мейендорфа 5 мая 1997 г. во дворе церковной коллегии Екатеринбурга по приказу местного епископа. Бюллетень даёт ссылку на религиозное приложение «Независимой газеты» от 29 мая 1998 г. Первый аутодафе

---

<sup>15</sup> Любарский Я.Н. Введении к: Каждан А.П. Византийская культура (X-XII вв.). СПб., 1997. С. 8.



книг, а именно книг богословов Сергея Булгакова, Николая Афанасьева и Александра Меня, имело место, согласно неназванному екатеринбургскому священнику, в ограде Спасского монастыря уже в 1994 г. Местный священник объясняет действие своего епископа таким образом:

«Россия жила долгое время в тоталитарной системе. Этот режим создал целую когорту поверенных в делах идеологии, обязанностью которых было то, чтобы проповедовать решения съездов партии. Вследствие перестройки множество этих активистов заменило свою идеологию Православием и теперь защищает догмы веры с той же ревностью и такими же методами, как ранее, среди которых цензура играет не меньшую роль»<sup>16</sup>

Эта критика, разумеется, делает честь православному священнику. Есть, с другой стороны, и общие преимущества и коммунизма, самым большим является, несомненно, уважение, по крайней мере теоретическое, простого человека. Вместе с коммунистами я хотел бы ограничить своё уважение работающим человеком. Я даже думаю, что была бы полезная икона святого рабочего в православных церквях. Есть, к сожалению, и общие заблуждения. Тяжелейшее из них – учение о том, что возможно обеспечить блестящее будущее человечества жертвоприношением не только одного человека, но многих мучеников. Этого мы должны в наступающей эпохе избегать всеми силами<sup>17</sup>.

После Рождества, чтобы узнать, чего я лишуюсь, не читая немецкие журналы в России, я купил известный еженедельник «Die Zeit» от 30 декабря 1998 г., 68 страниц которого, в ожидании наступающего тысячелетия, были наполнены футуристическими размышлениями, не осо-

---

<sup>16</sup> Service orthodoxe de presse. Courbevoie, Janvier 1999, P. 10 suiv. Я догадываюсь ещё о причинах пожара в университетской гостинице в апреле 1997 г. Ср.: БайерХ.-Ф. Иисус ... С. 19, прим. 24. Был ли он обусловлен гонением православных из зарубежья местными, считающими их братьев по вере еретиками?

<sup>17</sup> Этой темой я занимался давно. Богослов Н. Vorgrimler цитирует в своей статье «Marxismus und Christentum» в сборнике: Hüttenbügel J. Gott, Mensch, Universum. Der Christ vor den Fragen der Zeit. Graz–Wien, 1974 S. 226 следующие слова знаменитого католического богослова Карла Ранера (с неточной ссылкой на опубликованную им в 1965 г. работу: Rahner K. Marxistisch-christlicher Dialog): «Христианство защищает своей абсолютной надеждой на будущее человека от искушения, чтобы придерживаться оправданных внутрисветских стараний о будущем таким насилием, что каждое поколение жестоко приносится в жертву ради следующего и так далее и будущее становится Молохом, перед которым реальный человек убивается ради никогда не существующего, всегда ожидаемого». В своей критике сборника, Beyer Н.-V. Philosophische Ansätze zur Beurteilung moderner christlicher Weltanschauung. Wissenschaft u. Weltbild 27/4. Wien, 1974. S. 301: «Эта нравственная теория, с которой можно согласиться, однако, очевидно не обдумывается Форgrimлером и Ранером относительно её последствий для христианства. Ибо она требовала бы непризнание человеческого жертвоприношения Иисуса и совершенное преобразование учения о Причастии». Я коснулся темы также, занимаясь Иисусом и Иудой. См.: Байер Х.-Ф. Иисус ... С. 22 сл., 40, 148. (нем. резюме – С. 86 сл., 91 сл., 165).

бенно достойными чтения, так как у нас есть ещё право определить наше будущее и только нет права ничего добавить к прошлому или отнять от него. Осталась для чтения на с. 25 небольшая статья Jörg Eigendorf-а под заголовком «Как загнившее (marode) [русское] хозяйство старается решить свои проблемы виртуально»: немцы, согласно Гёте, лгут, если являются вежливыми; лучше было бы сказать, имеют впечатление о себе, что лгут. Автор замечает, что «как раз русские» – подтекст: ‘от которых ничего умного не ждёшь в экономике’, – «развили и усовершенствовали новый образ хозяйства где-то между коммунизмом и капитализмом ... Третий путь à la russe и имеет уже имя: виртуальное хозяйство. ... В виртуальном хозяйстве нет безработных, ибо заводы никогда не терпят краха. Вот пример того, как это действует: автомобильный завод получает ток, как всегда, от местной электростанции. По счетам менеджеры уже давно не платят. Взамен они предоставляют автомобили... Директора обременённой многими долгами электростанции это отнюдь не беспокоит: он выкраивает при всякой поставке несколько автомобилей, которые, по его приказу, его сын продаёт через свою автомобильную торговлю». Следуют другие примеры. И вот итог: «И, что касается налоговой политики, то виртуальное хозяйство превосходит классическое рыночное хозяйство: так как деньги не поступают на счета предприятий, также нет рублей, на которые государство могло бы налагать арест - более либеральная и более простая налоговая система вряд ли мыслима». После похвалы и размышления о том, что виртуальное хозяйство нуждается только в десятой части всемирных нефтяных резервов и третьей части газовых резервов, автор в последнем абзаце ограничивает немного своё восхищение, дословно замечая: «Однако у виртуального хозяйства ещё небольшая слабость ... К сожалению, всё ещё большая часть богатств, которая этим третьим путём накапливается, затрачивается крайне капиталистической и старомодной манерой: на лыжных трассах Ст. Морица, на пляжах Лазурного берега и в роскошных виллах на западе Москвы». Уже давно я слышал на Западе, что тамошние русские нувориши своей роскошью превосходят даже местных капиталистов, побуждая их, если не к ревности, то к порицанию за то, что российское правительство посредством так называемых «демократов», с одной стороны, ходатайствует у западных банкиров о кредитах, в то время как оные богачи растрачивают русские деньги обеими руками. Не являются ли они равными тем, кто пробудил в России революцию? К счастью, я привёз на Запад и замечательную книгу екатеринбургского профессора о ГУЛАГе. Вопрос вернул меня к Солженицину, процитированному автором и цитирующему, в свою очередь, воспоминания узников Соловков: «В охрану, кроме вольных, набираются бытовые убийцы, фальшивомонетки и другие уголовные элементы (за исключением воров)»<sup>18</sup>. Я

---

<sup>18</sup> Смыкалин А.С. Колонии и тюрьмы в советской России. Екатеринбург, 1997. С. 108; Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ. Т. 2. С. 34.

спросил себя, проявилась ли в этой подозрительности в отношении к вора́м и некая мудрость? Пусть они построили бы свой Санкт-Мориц только в России под государственным наблюдением!

Статья на с. 43 еженедельника была посвящена недооценённому, пожалуй, ещё в тени Хайдеггера и Шелера гению Helmuth Plessner. «Кто может предположить», читаем, «что быстро один за другим в течение немногих месяцев появятся как раз три гениальных философских сочинения? В 1927 г. на рынок выходит «Бытие и время» Хайдеггера, в апреле 1928 г. следует «Место человека в космосе» [Шелера], и уже немного позже книга» ... Гельмута Плеснера, а именно «Ступени органического и человек» («Die Stufen des Organischen und der Mensch»). От названных философов большой помощи при изучении духовной истории мы не должны ждать, Хайдеггер играет от начала до конца с неясным и необъяснимым вопросом о смысле бытия. Вот скудный итог на предпоследней странице его книги:

«Надо искать и *идти* путем для разъяснения основного онтологического вопроса. Есть ли он *единственный* или вообще *правильный*, то может быть решено только *после путешествия*. Спор относительно интерпретации бытия не может быть улажен, *потому что он даже не раздут*. И в конце он не может быть «устроен» [«vom Zaun brechen», дословно: «выломан из забора»], но раздувание спора нуждается в подготовке [«Zurüstung», дословно: «вооружении к нему»]. Только к этому предложенное исследование есть на пути»<sup>19</sup>.

Исследование Хайдеггера было или напрасно, как игра с шаром, если мы понимаем её как исследование самого шара, или родило, если припишем процитированным словам смысл, что-то ужасающее у него. Для Гамлета у Шекспира многие вопросы не были решены, но, что означает – «быть или не быть», он знал. На желательный философу спор о бытии, изображённый им с оттенками, ощутимыми отчасти только на немецком языке и, вероятно, даже не полностью осознанными автором, как «выломать спор из забора», т.е. начать спор с соседями, и «вооружение к нему», история дала уже при его жизни свои однозначные ответы, далеко выходящие за рамки академической дискуссии.

Пожалуй, мы получили бы что-то полезное через философию Шелера о религии. Что касается Плеснера, мы узнаём, что «образованный равным образом в биологии и философии автор» «обдумывал строгим методом целостности связи человека с миром», – это нам кажется вероятным –, но он отказался от «предварительной недооценки метафизики». Метафизика, возражаем, должна быть полностью устранена из области науки. Каким образом мы объяснили бы удивительные пожары и костры в Екатеринбурге, если мы хотели бы это объяснить метафизически? Какой критерий для историчности или неисторичности чудес, приписанных Иисусу, нам оставался бы при применении метафизики? Также,

---

<sup>19</sup> Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen, 1967. S. 437 (курсивы Хайдеггера).

если умершие ещё существуют, они должны существовать физически. И если это пока не доказано, то не доказано и их существование. Метафизически, кажется, существует только чистое пространство. Поэтому оно может быть и там, где находится другая вещь.

Более к тому, что искали, а именно к ответу на вопрос о том, нужно ли отказаться от модерна, приблизило нас на с. 39 журнала высказывание писателя Louis Begley, родившегося в Польше и пережившего нацистское уничтожение евреев. Он был спрошен о книге XX века, которая произвела на него наибольшее впечатление и он назвал незамедлительно «Суд» Франца Кафки, обосновывая свой ответ тем, что мы были лишены доверия к сообществу ближних, к нашему достоинству и неприкосновенности нашей личности, уважения учреждений и законов и связи с Богом. Бегли видит – и это также типично для нашего времени – только один выход из одиночества: «половой акт вместе с нежностью, которая может его сопровождать».

Менее важной по сравнению с этим является находящаяся на с. 37 журнала статья критика о мнимом исчезновении своей профессии. Она делает ссылку на David Denby, критика фильмов в американской газете «New Yorker», спрашивающего, «почему людям уже не нравятся правильные фильмы» и жалующегося на полное исчезновение влияния критиков фильмов. Критики, рецензенты и скрыто работающие цензоры, мы уверены, будут всегда. Ответ на вопрос о том, что правильно, чтобы люди смотрели, зависит от них, если не от публики. Искажает культуру, высокую и низкую, только реклама. Автор статьи ставит риторический вопрос: «Что только не было в последнее время объявлено мёртвым, – от профсоюзного движения до постмодерна, от литературного канона до социализма, от печатной журналистики до брака и до культурных магазинов в телевидении!» Она упоминает в дальнейшем и некрологи о холодной войне и об искусстве. Особенно замечательны для нас только некрологи о социализме и об искусстве. Упоминание искусства только криптограмма. Нет сомнения в том, что речь идёт о модерне. Идёт речь и о смерти постмодерна, и есть десятки и сотни фельтонов, которые её желают. На самом деле, однако, модерн находится в той же опасности, что социализм до его падения в Советском Союзе. Бывшие прогрессивными движения в начале нашего века, хотя изменили жизнь, умонастроения и вкус людей, устарели, и воспоминание о них становится, кажется, идеологией консерваторов. Старые консерваторы выступают победителями, и их убеждения представляют себя как основу будущего обновления. То, что означает для социалиста и коммуниста возвращение к капитализму, может означать для модерниста возвращение к преданной религии, от ценностей и предрасудков которой модерн с большим усилием старался освободиться, не запретами, правда, как социализм, но страстными нарушениями предписанных религией правил человеческого поведения.

Было ещё большее, являющееся интересным. Немцы добились в Европейском Сообществе того, чтобы сделать Веймар европейской

культурной столицей и отпраздновать 250-летие со дня рождения своего национального кумира и соблазнителя<sup>20</sup>. Какой ужас! Русские возражают: то, что для русских Пушкин, для немцев – Гёте. Неуместно здесь распространяться на эту тему. Качественное различие поэтов проявляется уже при чтении первых стихов главных их сочинений. Первая строфа «Евгения Онегина» в молодости мне казалась отталкивающей. В ней нет подлинного уважения к смерти. «Молодой повеса», однако, внешне намерен исполнить свой христианский долг, не веря ни во что, так что его мысль «Когда же чёрт возьмёт тебя?», по крайней мере, не должна быть понята так, что он верит в вечные мучения своего дяди. Этот человек искренен, это сам поэт, но, точнее, уже авторская карикатура на поэта, в отношении к которой он соблюдает дистанцию. Из столичной заносчивости героя следует вся трагедия, которая составляет содержание поэмы. Читая же монолог «Фауста», мы также встречаем в лице Фауста автора. Стихи – свободные ритмы, в отличие от стихов Пушкина, всё же не безобразные, но захватывающие. Автор рекламирует себя через своё театральное лицо даже в ущерб другим, дистанции нет, – если он глуп, этот немецкий «Сократ» всё же выставляет себя умнее других. Это неосторожный читатель принимает как вероисповедание, восхищается, соблазняется и обманывается ложной мудростью. Этот прославителю самого себя даже гораздо опаснее Солженицына, возвеличающего в конце своего неплохого рассказа «Матрёнин двор» не себя, но свою героиню следующими патетическими словами: ... „есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша.“<sup>21</sup> Он вряд ли соблазнил всю Россию этими словами. Я должен даже благодарить его за то, что ещё не добавил «Ни весь мир» и не обнял тем самым и меня своей моралью.

В Санкт Файте ан дер Глан я купил книгу Штефана Хайма «Царь Давид. Рапорт», к сожалению, роман, но с многими библейскими цитатами. Книга была опубликована в первый раз уже в 1972 г.<sup>22</sup> Я занимался личностью «святого» царя позже, независимо от Хайма. Он выступает и у Хайма, и у меня как преступник. Какое приятное дело – согласие! Я сопоставил его с названным немецким кумиром, который, живя примерно на 2800 лет позже, был, мне казалось, ещё хуже еврейского царя. Он был слугой, не властителем. Всё же он преуспел в том, чтобы творить свой соблазн чистыми руками. Если что-то нехорошо получалось, то исполнители считались виновными, как будто они его превратно поняли<sup>23</sup>.

В этой связи я хочу сообщить ещё что-то о том, что я прочёл в австрийской газете<sup>24</sup> об ирландском романисте Colum McCann, родившем-

---

<sup>20</sup> Salzburger Nachrichten. 2. 1. 1999. S. 17.

<sup>21</sup> Солженицын А.И. Рассказы. М., 1990. С. 158.

<sup>22</sup> Heym S. Der König David. Bericht. Roman. Frankfurt/M., 1998.

<sup>23</sup> Beyer H.-V. Elsaß... S. 158-387.

<sup>24</sup> Thuswaldner A. Vom Aufstieg und Fall einer Familie. Salzburger Nachrichten, 5. 1. 1999. S. 16. Статья относится к роману «Небо под городом» (Himmel unter

ся в 1965 г. в Дублине и живущем в Америке. Свою антипатию к роману я выражал уже неоднократно. Всё же стоит процитировать два сообщения писателя, в которых он отнёс свою работу к действительности. Он сказал: «Писатели – не признанные историки в мире. У меня долг перед историей». И, толкуя своего героя Трифога в новом романе, он сказал: «У большинства из нас есть что-то в жизни, за что мы должны стыдиться. Трифог знает, что есть стыд, и избирает для себя путь, чтобы ставить себя перед лицом стыда. Большинство из нас этого не делает. У большинства нет смелости, чтобы сказать, в чём они ошиблись». Возникает вопрос, пишут ли писатели романы, из-за которых у них нет права быть признанными историками, с целью, чтобы не скомпроментировать ни себя, ни других. Такое сокрытие является совсем бесполезным в свободном обществе. Странно, меня заняла этой проблемой ранее уже уехавшая юная гречанка, прерывая научную дискуссию редко и личным вопросом. Она заметила, что, пожалуй, и у меня есть нечто, что я хотел бы скрыть. Всё же, мы исповедовали взаимные согрешения по возможности и таким образом, друг друга не слишком ужаснули.

Самое замечательное переживание, касающееся моей темы, ждало меня впереди. В Клагенфурте состоялась огромная выставка «Австрийский экспрессионизм. Живопись и графика 1905–1925». Показывали картины, собранные из различных публичных и личных коллекций. Намереваясь отказаться от модерна, мы должны сначала сказать, что невозможно отказаться от предыдущей эпохи полностью, даже если началась новая эпоха. Ничего не будет точно таким, как было раньше, даже если последующая эпоха относится отрицательно и враждебно к прошедшей. Что мы увидели? Если мы искали христианские мотивы, то они на выставке отсутствовали почти полностью. Место религии заняли несомненно половые отношения.

Я знаю, что тяжело читать описание картин, не имея возможности видеть их репродукции. Господствовали самые маложившие художники, творчество которых приходится на девятисотые–двадцатые годы XX века, в первую очередь Егон Шиле (Egon Schiele). В 1910 он написал портрет Eduard-a Kosmack-a, тонкого мужчины с широко открытыми, пронзающими или, скорее, из-за сексуальной страсти или пьянства пристально смотрящими глазами<sup>25</sup>, автопортрет с рукой на правой щеке – правый глаз чрезмерно открыт; его глаза были на самом деле пронзающими – (с. 28), акты стройных мужчин, похожих на художника (с. 33), 1910–1911 гг. – четыре акта девушек – второй, торс, очень агрессивен (с. 34 сл.), в 1911 г. портрет Trude Engel, привлекательной женщины с длинными чёрными волосами и чёрным платьем в красном ореоле (с.

---

der Stadt) МакЭнна, появившемуся в немецком переводе у Rowohlt осенью 1998 г.

<sup>25</sup> Österreichischer Expressionismus. Malerei und Graphik, 1905–1925. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere. Redaktion Arlette Rossi u. F. Smola. Wien. 1998. обложка и с. 27.

29), лежащую полуодетую девушку (с. 37), в 1912 г. акварель с гримасой, выражающей страсть и страдание, сопровождаемую лозунгом: «Я охотно выдержу за искусство и своих любовниц» (с. 36), в 1914 г. женскую модель в красной одежде – лицо является женским, нагие предплечья и ноги одевающего брюки или юбку лица – мужскими (с. 31), стоящий мужской акт с красной набедренной повязкой – кожа, мышцы и кости (с. 39), женский акт с расставленными на ширину плеч ногами – его вряд ли забудешь (с. 36), в 1914–1915 гг. плакат с автопортретом, как св. Себастьян, – многие длинные стрелы поражают одетого в красное художника, (это была единственная работа Шиле, связанная с религией), в 1915 г. сидящую пару (Egon и Edith Schiele) – он сидит в её чреве, жена обнимает мужа (с. 32), в 1916 г. распадающуюся мельницу (с. 42), автопортрет как акт – художник склоняет голову направо, открытый правый глаз почти не виден, левый однако, украшенный чёрной аркой брови, с морщинами на лбу, смотрит как недремлющее око (с. 40), в 1917 г. лежащий на животе женский акт с распущенными красными (коричневыми) волосами – и со спокойно смотрящим венским лицом (с. 40), четыре дерева – перед красным закатывающимся солнцем и пламенным небом, горы внизу на картине напоминают о панораме венского леса (с. 44), в 1917–1918 гг. окраину города (изгиб улицы с домами) (с. 43), кроме того он оставил рисунки женских актов в различных положениях (с. 41). И вот биография: он родился в 1890 г. В 1909 г. вышел вместе с другими живописцами из консервативной Академии искусств, в 1910 г. его картины впервые выставлялись, в 1912 г. его посадили на 24 дня в Нойленгбахе и Санкт Пёлтене за половые деликты. В 1915 г. он женился на Edith Harms. В том же году его призвали на военную службу. Но австрийская монархия, кажется, не обходилась крайне жестоко со своими художниками. В то время, как ведущие живописцы от «Синего Всадника» в Мюнхене пали на французских полях битвы – August Macke уже в 1914 г. и Franz Marc, быв сначала даже добровольцем, в 1916 г. –, Шиле служил сперва в Богемии, в 1916 г. в Нижней Австрии и в 1917 г. в Вене, где его сделали «военным живописцем». От 1916 г. осталась акварель с изображением русского пленного (с. 122). В конце октября 1918 г. он и его жена умерли от испанского гриппа<sup>26</sup>. Шиле жил по своим собственным законам. Социальное или направленное против религии обвинение отсутствует в его картинах. Агрессивен он только в том, как себя показывает.

Ещё более ужасает биография Richard-a Gerstl-я. В 1905 г. он написал сестёр Karoline и Pauline Fey (с. 20), дам с чёрными волосами в широких белыми платьями на почти чёрном фоне. На складки одежды художник только намекнул тёмными пятнами. Плечи женщин как бы срослись. Нежный розовой оттенок их лиц продолжается в их одежде. Нет иного цвета. Они кажутся весьма достопочтенными, но печальны-

---

<sup>26</sup> Биографические данные см. там же, с. 190.

ми. В 1907–1908 гг. он написал семью композитора Arnold-a Schönberg-a (с. 23). Облики семьи Шёнберга, жены, мужа, девочки и мальчика получились не более, чем розовыми пятнами без выражения лиц. Меньше всего прорисовано лицо мужа. На его голове проявляется что-то, похожее на круглую розовую шапку. Лицо жены отличается более сильной краснотой, как и банты девочки. Мальчик в середине одет в белое. Красные оттенки контрастируют с зелёным цветом окружения. Жена, напротив, выступает как личность в «Портрете Mathilde Schönberg» в тёмно-синем платье и с тёмной, с красным добавлением украшенной высокой шляпой, такой, какие отличали женщин этого времени. На её нос намекают свет и тень, на её рот и щёки – неясно красные пятна, её асимметричные, задумчивые, коричневые глаза, напротив, изображены точно и смотрят внимательно на зрителя. Она энергично поднимает левую руку на высоту груди, стоя перед жёлто-оранжевой стеной с синими точками. На верхнем краю портрета видна низкая рамка картины (с. 22). В том же году, 1907, Герстль написал «Автопортрет перед» высокой, круглой кафельной «печью», проявляющей за его плечом. Изображен культурный юноша с густыми волосами, одетый в белую рубашку, украшенную бабочкой, и тёмно-синий пиджак. Синий цвет преобладает во всей картине. На заднем плане, над правым плечом художника, написана, как бы в рамках двери, левая половина одетой в синее женской фигуры, как Мадонны, с намёком на обычный убор и нимб вокруг склонённой головы (с. 19). В «эскизе автопортрета» на обратной стороне всё получается грубее, волосы короче, взгляд более дикий, бабочка небрежно повязана или написана, печь и женская фигура отсутствуют (с. 20). В 1908 г. Герстль написал «Автопортрет, смеющийся», на коричневом фоне с чёрными крапинками, сравнимыми с военной камуфляжной одеждой; волосы художника короткие, как у солдата, он, однако, небрит, правое ухо оттопырено, рот широко открыт, так что видны восемь верхних, белых зубов, как будто бы золочёных, одежда небрежна, домашняя, ворот рубашки расстёгнут. Человек смеётся во всё лицо, которое, будучи длинным, таким образом становится почти круглым. Этот смех не симпатичен, или, если симпатичен, он болит, и при внимательном рассмотрении картины зритель понимает, что более открытый левый глаз выражает нечто, похожее на крайнюю боль или ужас (с. 21). В 1908 г. Герстль написал и два вида Вены и ландшафт «Траунзе (Traunsee) со Спящей Гречанкой». Искомую гречанку – моя уехала домой – я напрасно искал на воде и на берегу озера, пока я не узнал из Бэдекера<sup>27</sup>, что Спящей Гречанкой называют форму из трёх высоких гор, связывающую на картине озеро с облачным небом (с. 24). И вот биография: Рихард Герстль родился в 1883 г. С 1898 он учился живописи в Венской Академии изобразительных искусств. В 1906 г. он подружился с семьёй Арнольда Шёнберга и учил его рисованию. Летом 1907 г. во время каникул

---

<sup>27</sup> Baedekers Autoreiseführer. Österreich. Stuttgart <sup>6</sup>1967/68, 109.



в Гмундене/Траунзе у него была любовная связь с Матильдой Шёнберг. Летом 1908 г. там же он расстался с Матильдой и с кругом Шёнберга. Ночью с 4 на 5 ноября того же года он повесился (с. 188). Арнольд Шёнберг написал около 1910 г. картину «Слёзы». Картина – странная, она не была выставлена (с. 13). Кажется, что и так называемая монодрама «Ожидание» («Die Erwartung»), первое театральное творение Шёнберга 1909 г., вдохновлена этим самоубийством: Женщина ищет в лесу своего любовника, пока не находит его мёртвое тело.

Модерн создал свои собственные законы. Шёнберг был, что касается музыки, его самым выдающимся законодателем. Томас Манн рассматривает её подробно в своём романе «Доктор Фаустус» (глава XXII). Самое странное то, что Шёнберг, не названный по имени, выступает у него как образ чёрта. Это могло бы быть очень желательным для нацистов, и означало бы гибель Шёнберга в Германии. Но оба, композитор и романист, во время войны жили в Соединённых Штатах. Я не могу отказаться от того, чтобы не процитировать кое-что из главы XXV «Доктора Фаустуса». Начинается описание так:

«С парнем передо мною между тем, во время последних его слов, случилось что-то иное: если я смотрел на него прямо, то он мне казался другим, чем прежде ... он – пожалуйста! – был чем-то лучшим, был одет в белый воротничок и галстук с бантом, на кривом носу – очки в роговой оправе, за которыми сверкают мокрые тёмные, слегка окрашенные глаза, – смесь остроты и мягкости в лице: нос остёр, губы остры, но подбородок мягок, с ямками на нём, ещё вдобавок ямка на щеке, – бледный и выпуклый – лоб, от которого волосы сбегали вверх, но по сторонам которого они стояли густо, чёрно и шерстисто, – интеллигент, пишущий об искусстве, о музыке в обычных газетах, теоретик и критик, сам сочиняющий музыку, насколько, разумеется, мышление ему позволяет. Мягкие, худые руки, кроме того, сопровождающие его речь с жестами тонкой неловкости, иногда проводя нежно по густым волосам висков и затылка»<sup>28</sup>.

Этого довольно. Автор представляет этот текст как сочинение друга, соблазнённого чёртом. Друг, вероятно, только alter ego писателя. Описание отталкивает смесью внешних и душевных характеристик. Если внешнее описание очень точно, то всё-таки надо сказать, что остальная характеристика и оценка не лишена тайного антисемитизма. Моё первое знакомство с Шёнбергом было настолько же смешным, насколько трагическими были переживания Герстля, вызванные общением с этим композитором. Венцы преуспели в том, чтобы поставить его большую музыкальную драму, «Моисей и Аарон» (Moses und Aron), на сцене. Так как представление началось рано, я думал, что надо ещё что-то съесть, и мне дали пиво, так что я пошёл в оперу пьяным. Венский оперный театр ужасен, ты видишь хорошо только из партера, сидя на самых дорогих местах. В противном случае находишься или на длин-

---

<sup>28</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Frankfurt/M., 1998 (1947) 320.

ных балконах с двух сторон, видя только часть сцены, или очень далеко от сцены на задних галёрках этого здания, удобного исключительно для «Оперного бала», который там проходит один раз в год. Я сидел на левой стороне, перед мною была также какая-то колонна, и увидел отрывки из того, что происходило на сцене. Я был благодарен за то, что мог услышать, по крайней мере, музыку Шёнберга целиком. Но что осталось в памяти от такого вечера? Я более ни разу не посетил это постыдное здание. Оно было разрушено во время войны, но какие-то безумцы его восстановили! На моего тогдашнего начальника, – у него было место, очевидно, в партере, – сюжет оперы произвёл сильное впечатление. Он, однако, ограничил свою похвалу замечанием, что о музыке Шёнберга можно расходиться во мнениях. Но либретто также было написано Шёнбергом. Основная тема заключается в вопросе, может ли невообразимый Бог быть постигнут только чистым мышлением, или только через образ. Мойсей Шёнберга решает вопрос в пользу мышления, Аарон – в пользу образа и погибает. Композитор таким способом защищает развитую им додекафонию против тональной, как будто образной, музыки. Ответ на вопрос, правильна ли такая аналогия, превышает, пожалуй, наши силы. Всё же, возвращение композитора к древним евреям, само по себе интересно для изучения духовной истории. Для её исследователя было бы достаточно ознакомиться с его либретто, чтобы найти ответ на вопрос, правильно ли понял автор своих прaatов.

Выставка в Клагенфурте была огромной. Показывались творения 29 художника. Не все живописцы скончались в юном возрасте, как Герстль (25 лет), Шиле (28 лет), Jean Egger, 1897–1934 (37 лет), Anton Faistauer, 1887–1930 (43 лет) – был выставлен его прекрасный лежащий женский акт с фруктами (с. 77) –, Rudolf Wacker, 1893–1939 (46 лет) – нас особенно привлек его маленький мир с красивыми кувшинами, оловянными сосудами, цветами, куклами, печальным автопортретом и блондинкой, утешающей художника (с. 135) – и Aloys Wach, 1892–1940 (48 лет). Обращая внимание на преждевременную смерть художников в возрасте 50 лет, мы переходим уже к тем, кто был убит в концентрационных лагерях нацистов: Robert Kohl, \* 1891, он был, после бегства из Австрии, депортирован из Франции, † около 1941 в Аушвитце – от него сохранились два весьма симпатичных портрета: дама в чёрном платье, и: молодой человек, также одетый в чёрное, с нарциссами (с. 173), Fritz Schwartz-Waldegg, \* 1889, † 1942 в Минске, и Helene von Taussig, \* 1879, † 1942 в Польше. Другие эмигрировали в 1938 г., когда Гитлер захватил Австрию, в США, как Hans Böhler, Max Oppenheimer и Wilhelm Thöny, в Англию, как Gerhart Frankl, Felix Albrecht Harta и Oskar Kokoschka, или в Швейцарию, как CARRY Hauser (1895–1985) – от него у меня в особенности остались в памяти два рисунка тушью: критик искусства с косящими наружу глазами, пронзивший правой рукой две картины и пишущий о третьей, кажется, чтобы уничтожить её, кроме того, рисунок, называемый «Ночная мелодия», с лицом музыканта, которое как будто умножается в различных домах. Очень хорошо получилось изображение музы-

ки (с. 180). Пострадали от нацизма и другие, как Rudolf Wacker, переживший войну Albert Paris Gütersloh, карьера которого была прервана запретом на профессию, и умерший вскоре после войны Carl Moritz Sammerloher, жена которого, Leopoldine Löwy, была убита в 1942 г. в Аушвице<sup>29</sup>. Стоит намекнуть на то, что ни один экспрессионист, представленный в выставке, не эмигрировал в Советский Союз, ни в 1938 г. ни ранее, например в 1934 г., когда бежали из Австрии социалисты и коммунисты. Надо также заметить, что нацисты, очевидно, не причислили экспрессионизм как таковой к так называемому «выродившемуся искусству». Преследования были, очевидно, обусловлены или расизмом или имели политические причины. Количественно меньше художники пострадали от бомбардировок. Franz Wiegele, отвергнув в 1936 г. профессуру в Венской Академии Искусств, погиб в 1944 г. в Nötsch/ Каринтия. Экспонировались четыре его красивых женских портрета (с. 95-97). Были и другие случаи, только опосредованно связанные с трагедией в Европе. Большинство картин Wilhelm Thöny было уничтожено в 1948 г. в Нью Йорке пожаром, художник получил душевное расстройство и умер годом позже. Показывали его «Сцену из Дон Хуана», красивое полотно, выразительное, но такое, которое могло быть написано ещё в XIX веке (с. 166).

При всём несчастье, нередко касавшемся самых выдающихся гениев, не все австрийские экспрессионисты оказались неудачниками, если принять в расчёт их карьеру. Выходец из Каринтии Herbert Böckl был руководителем «Общей Школы Живописи» в Вене 1935–1939, руководителем «Вечернего Акта» в Академии Изобразительных Искусств в Вене 1939–1945 и в 1945 г. стал её ректором. Его земляк Anton Kolig был 1928–1943 профессором Штутгартской Академии. Он там вышел на пенсию и вернулся в Nötsch/Каринтия, где его ателье и его дом были разбомблены в 1944 г., а сам он был сильно ранен. Выходец из Штирии Alfred Wickenburg работал непрерывно как профессор искусства 1934–1956 в Граце. Невозможно не упомянуть в этой связи и неутомимого Oskar Kokoschka (1886–1980). Он родился в Pöchlarn-e, Bechelaren-e, некогда резиденции маркграфа Рюдигера, у которого остановилась несчастная вдова Сигфрида Кримгильда, путешествуя к гуннам вместе со своими братьями<sup>30</sup>. В Первой Мировой Войне он дважды был сильно ранен, работал в 1919–1924 гг. как профессор в Дрездене, в 1931–1934 гг. он жил в Вене, в 1934–1938 гг. в Праге. Он был таким продуктивным, что в 1937 г. в Германии нацисты могли конфисковать 417 его творений. В том же году в Вене показали ещё ретроспективу его творчества. Заблаговременно он переселился в 1938 г. в Лондон, где в 1941 г. стал президентом «Свободного Немецкого Культурного Союза». В свои 94

---

<sup>29</sup> Биографические данные см. Österr. Expr. 187-191.

<sup>30</sup> Nibelunge liet, строфа 1650-1717: 27. Aventure. Wic si ze Bechelären kômen.

года он оказался старше всех своих коллег и пережил всех кроме Caru Hauser-a.

Займёмся редкими картинами, на которых изображены религиозные темы. Оскар Кокошка написал в 1911 г. св. Себастьяна, прикованного, как Прометей, к скале, руки и ноги в оковах. Обычные стрелы, пронзающие тело святого, отсутствует. Присутствует ангел, не среднего пола, но, судя по форме груди, очевидно женского рода, и избавляет бедного мученика, очевидно тождественного с самим художником (с. 52). Большого смысла в этой картине нет.

Более замечательно изображение Бичевания Иисуса Мах-ом Oppenheimer-ом (1885–1954) от 1913 г. Нагие юноши с длинными ногами и достаточно красивыми телами мучают подвешенного в середине картины нагого Иисуса, особенно выступают два перед ним и два за ним. Сцена – садомазохистская. На сексуальное возбуждение мучителей намекает не только эрекция пальца ноги мужчины вправо на переднем плане. Особенно жестоким выступает мужчина за ним. Искусство состоит и в том, что не понимаешь всего с первого взгляда (с. 67). Oppenheimer написал также Оплакивание опять с нагим Иисусом, как его не изображают в христианском искусстве. Держит сына изображённая сверху на картине мать, внизу лептосомный юноша, очевидно Иоанн, склоняется к правой руке жертвы (с. 66). Возникает вопрос, с кем художник отождествлял себя в этих картинах. Хотя они не христианские в церковном смысле, надо всё же полагать, что он отождествил себя с Иисусом. Изображения свидетельствуют о некой одержимости. Я также не сомневаюсь, что художник опасался своего своеобразного христианства, как, полагаю, опасался и таких женщин, как Юдифь, изображённой им (с. 68), кажется, в соответствии с её библейской и, вероятно, и исторической действительностью.

Иисус Oppenheimerа не только не церковен, но и не историчен. Я указывал уже в другом месте на то, что нередко и сами христиане понимают Иисуса как наслаждающегося своими страданиями и отверг такой его образ как заблуждение, также с точки зрения историка<sup>31</sup>. Стоит вновь проверить наш тезис на материале, касающемся его мнимого бичевания. Марк 15, 15 написано:

«Тогда Пилат, желая сделать угодное народу, отпустил им Варавву, а Иисуса, бив [а именно: бичом<sup>32</sup>, цсбгеллуобт], предал на распятие».

---

<sup>31</sup> См. Байер, Иисус ... 129. 147 сл. (нем. резюме 165).

<sup>32</sup> Сочинители Einheitsübersetzung исказили смысл, переводя «und gab den Befehl, Jesus zu geißeln». У Мт. 27, 26 находим те же слова, как у Марка и тот же немецкий перевод в смысле: он повелел бичевать Иисуса. Изменение смысла кажется обусловленным тем, что Пилат у Матфея 27, 24, и только у Матфея, называет себя невиновенным в крови праведника и вряд ли мог бить его, хотя Матфей не сгладил свой текст.

О бичевании Пилатом читаем и у Матфея 27, 16 и у Иоанна 19, 1 (dmбуфЯгшуен). У Луки 23, 16 Пилат предполагает: «избив (рбйдезубт) его, отпущу». Идёт речь о бичевании во всех евангелиях только с связи с Пилатом. Пилат бил его сам и тем дал знак, чтобы распяли его. Православие дало следующей сцене название не «Бичевание», но «Осмеяние» (ЕЕмрбйгмьт). Она читается у Марка так:

«А воины отвели его внутрь двора, то есть в преторию и собирают весь полк, и одевают его в багряницу и увенчивают его, сплетши, терновым венцом; и начали приветствовать его: «Радуйся, царь иудейский!» И били его по голове тростью, и плевали на него, и, становясь на колени, кланялись ему. Когда же насмеялись над ним, сняли с него брагряницу, одели его в одежды его и повели его, чтобы распять его» (Мк. 15, 16-20).

При всей жестокости, сексуальные мотивы в этой сцене не проявляются, если мы не хотим объяснить всё сексологически по фрейдистским правилам нашего века. Именно такая тенденция свойственна модерну. Осмеяние совершилось по определённому военному порядку. Так как власть играла комедию, она должна была заботиться о том, чтобы комедия не стала действительностью. Били (hфхрфпн) – imperfectum, не только один раз – его по голове, чтобы показать, что царь безвластен. Матфей, как во многих других местах, дополняет текст, рассказывая: «венец ... возложили (дрЭизкбн) на его голову и трость в правую руку» (Мт. 27, 29). Что текст о трости в правой руке добавлен, явствует не только из отсутствия его у Марка, но и тем, что глагол «возложили» не подобает ему. Затем читаем у Матфея: ... «и взяв трость, били его» (стих 30). Вряд ли Иисус получил скипетр от воинов, потому что он мог отвергнуть его и помешать их комедии, которая имела только тот смысл, чтобы доказать фальшивость его царства.

Оплакивание изобразил и Caru Hauser в рисунке тушью. Мать и не очень красивый человек, который вряд ли может быть отождествлён с учеником Иоанном, но, вероятно, тождествен с художником, держат нагого, как у Оппенхаймера, юношу (с. 182). Оплакивание (Pietà) – религиозная тема и на Западе и на Востоке; упомянем о Pietà Микеланджело в соборе Петра в риме и о прекрасной фреске 1164 г. в храме Пантелеимона в Нерези (Югославская Македония), на которой изображён Иоанн и еще другие персонажи. Сцена как таковая не рассказана и в одном из четырёх евангелий. Женщины, среди их мать Иакова и Иосиса, которую мы отождествили с матерью Иисуса<sup>33</sup>, смотрели, согласно Мк. 15, 40, на распятие только издали. Иоанн (19, 25-27), однако, поставил мать Иисуса Марию, других женщин и «ученика..., которого любил» под крест. Мы уже показали в нашей книге о Иисусе то, что надо считать этот пассаж у Иоанна чистой литературой. Автор Евангелия, на самом деле не тождественный с учеником Иисуса Иоанном, присваивает его роль и делает себя любимцем учителя. После смерти Иисуса и снятия

---

<sup>33</sup> См. Байер, Иисус ... 136 (нем. резюме 165 сл.).

его тела с креста получается, как естественное следствие присутствия упомянутых Иоанном свидетелей Распятия, Плакание, хотя о нём нет новозаветного предания. Приступающие мужчины должны быть отождествлены с упомянутыми Ио. 19, 38 сл. погребавшими Иисуса, Иосифом из Аримафеи и Никодимом. О Иосифе из Аримафеи идёт речь и у Марка 15, 42-46, так что можно считать его присутствие историческим.

Самое драматическое столкновение модерна с религией мы встречаем у рано скончавшегося Aloys-a Wach-a (1892–1940). В 1913 г. он нарисовал на одной картине два женских акта различных размеров и на их фоне огромное лицо юноши с широким ртом, смотрящего, как мужчины смотрят стриптиз (с. 163). От времени около 1914 г. сохранилась литография казака на лошади с нагой женщиной, протягивающей руки к небу, и сценой насилия на фоне (с. 164). В 1917 г. он написал Нагорную Проповедь. Многие люди собираются с гор, украшенных различными зданиями и замками. Горы, хотя не натуралистически изображённые, более похожи на австрийские, чем на палестинские (с. 160). Заметим только, что Нагорная проповедь, которая встречается сперва у Луки 6, 20-49 и затем в большем объёме у Матфея 5, 1 - 7, 27 – текст Матфея обычно цитируется, – составлена из подлинных и не подлинных изречений Иисуса<sup>34</sup>. В 1919 г. Вах создал весьма замечательную с точки зрения истории религии картину монастыря Рансхофен (Kloster Ranshofen/Innviertel). Мы имели бы дело с совершенной идиллией, если бы там не происходило нечто. Налево в фоне расположен готический храм, игла башни которого достигает неба, разделённого на треугольники разной синевы, находясь в самом светлом из них. Луг с дорогой занимает передний план. В середине картины выступает на луг угол трёхэтажного дома, по стенам которого поднимаются красные языки пламени, но огонь не исходит из окон, как бывает, а имеет некие таинственные причины. Там должно случиться что-то дьявольское или считаемое таким, секс, например. К этому дому примыкает под прямым углом другой, более низкий, также трёхэтажный. Его второй и третий этажи освещены извне. Там должны иметь место некие духовные напряжения. Сильный свет падает и на крышу, и над ней как солнце изображён неоплатоновский Бог, легко закрываемый красноватой завесой из-за его непознаваемости (с. 160). В том же году художник написал акварель с женским актом и нагим мальчиком в голубой мандорле. За женщиной стоит мужчина, одетый в чёрное, пожалуй, сам живописец. Может быть, что он думал сначала о эскизе изображения Богоматери с Младенцем, но женщина получилась не очень похожа на неё. Внизу беседуют две маленькие, одетые фигуры. Акварель носит провокационную надпись: „Всё есть внизу, какверху» (с. 162). К 1919 г. относится и литография с двумя женщинами, полуодетой и неодетой, к 1920 г. – цикл литографий с названием «Блудный сын». Воспроизведены в каталоге два изображе-

---

<sup>34</sup> См. там же, 139-141 (нем. резюме 173-175).

ния его блуда, «в кабаке» и «с девушкой» (с. 164). Притча о блудном сыне встречается только у Луки 15, 11-32. В её подлинности надо сомневаться. С религией связана ещё одна картина 1920 г., в которой ощущается уже влияние сюрреализма. Она называется «Перед храмом». В середине видны три мальчика разного возраста. Их головы оформлены почти геометрически, как чайники, на черты их лиц только намекается. Но они и не так важны. То, что мальчики имеют в голове, можно вывести из низкой и верхней части двух незавершённых женских актов, которые проявляются за ними у входа в храм (с. 161).

Это было всё, связанное с религией на этой выставке. Не было никакой религиозной картины творца фрески в Мариа Зале, Герберта Бёкля. Были выставлены его ландшафты (с. 105-108, см. и добавленный каталог лист), портрет его (с. 111), портрет жены (с. 110), натюрморты (с. 105, см. и добавл. лист) и немного женских актов (с. 113 сл.). Также у другого выдающегося местного живописца, Антона Колига, нет ничего религиозного. Он написал в 1911 г. Возвышение креста, но оно не было выставлено. Однако именно этому художнику или, точнее сказать, его семье мы обязаны последним импульсом, который нам дало искусство в Каринтии. Есть живописцы, которые предпочитают изображать женщин, есть другие, предпочитающие мужчин. Нередко взгляд на мужчин – тайный. Felix Albrecht Harta (1884–1967) написал около 1913 г. картину, называемую «Перекресток». На среднем плане слева стоит автобус, справа проезжает женщина в карете с белым конём, на фоне поднимается гора с крепостью, но всё это не бросается так сильно в глаза как пять фигур рабочих, стоящих впереди в уличной канаве или над ней. Их сила и мускулатура проступают через их одежду (с. 71). Около 1920 г. он написал «Группу всадников». Впереди стоит высокий нагой мужчина спиной к зрителю. Его зад повторяется в заде лошади на среднем плане (с. 72). Есть этот момент таинственного взгляда на мужчину и у Hausera. В 1919 г. он написал маслом «Женщину, за которой ухаживают» («Die Umworbene»). Три красивых атлета собираются у красивой атлетки (с. 178). Anton Kolig (1886–1950), в отличие от названных художников, встречает проблему гомоэротической склонности фронтально. Судя по выставке, он полностью отказался от женских актов, но писал только мужские, как будто завидовал женщинам в их большей красоте. В 1911 г. он нарисовал тушью и кроющей белой краской два мужских акта (с. 93), в 1913 г. „Портрет супруги художника с цветами», супруга одета в белое, декольтированное платье, её мускулистые плечи – мужские (с. 89), около 1914 г. он нарисовал стоящий и лежащий мужские акты (с. 93), в 1917 г. написал двух крестьянок из Гайлстала, в красивых их нарядах, но опять не очень женственных (с. 89). Затем, кажется, у него была только одна тема. В 1919 и в 1920 гг. он нарисовал карандашом две картин с двумя лежащими мужскими актами, в 1920 г. написал «лежащий акт юноши» (с. 92), «вниз склоняющегося» (с. 92) и длинного нагого блондина, который своим телом заполняет диагонально всю картину. Она называется «жалоба». Иногда называют такие картины пре-

зрительно «Schinken» («окоороком»). В низком правом углу, который, как и верхний левый, не занят огромным телом, перевернутая надпись. Читается имя «Корнелия» и с трудом имя «Адольф». Мы встречаем немного тайн и у этого художника. В кустарнике, изображённом в левом верхнем углу, сидит Корнелия – вот и женский акт у Колига! –, Адольф хватает её своей левой рукой, поворачивая голову с тревогой к жалующемуся и приветствуя его своей правой рукой (с. 90). В том же году он написал «Нарцисса, стоящего на коленях» и смотрящего своё отражение в воде (с. 91). В 1921 он написал опять огромного нагого мужчину, но этот раз фронтально и с чёрными волосами, называя творение «Тоска». На переднем плане добавил тонкую девушку. Она смотрит, как мужчина, на зрителя и сама в тоске, как будто поражённая им (добавленный лист). Украшены все эти полотна мотивами великолепного каринтского ландшафта. В 1924 г. он нарисовал карандашом опять картину двух мужских актов (с. 94). Много, что выражается в творениях Колига, только нарциссизм, а мужской нарциссизм совсем нормален у каждого мужчины, служащий, в первую очередь, тому, чтобы делать его привлекательным для женщин. Но несомненно, они свидетельствуют и о сильной любви к собственному полу. Показательно при этом, что в мужских двойных актах, нарисованных художником в различные годы (1911, 1919, 1920 и 1924), оба тела всегда изображены похожими до идентичности. Из этого можно вывести, что художник ищет мужчину, чувствующего, мыслящего, как он, являющегося полностью с ним согласным. Такая дружба, несмотря на её сексуальные аспекты, таит в себе и опасности. «С ним можешь красть лошадей», – говорят о лучшем друге. От того, как оценивать кражу, зависит ответ на вопрос, считать ли такую дружбу хорошей или нет. Если что-то скверное вкрадывается в неё, то всегда более плохой оскверняет более хорошего. Несчастьем Германии я считаю дружбу между Шиллером и Гёте. «Дайте свободу мышления», Шиллер мог ещё сказать своему испанскому королю – и его слова имели хороший отзвук, когда мы их услышали в Западном Берлине во время Холодной Войны, – но сказать «Дайте свободу действия» он уже не осмелился. Дружба между Англией и Германией не состоялась. Соединёнными силами они могли бы господствовать над миром один век. Идея – кошмарная. Вместо её осуществления немецкие города превратились в развалины, а англичане потеряли свою мировую империю. Лучше так. О деталях можно спорить. Карьера Колига своеобразна. За его пристрастие нацисты даже могли уничтожить его, как трёх его коллег. Вместо этого он остался профессором при их власти. После возвращения на родину он был сильно ранен во время бомбардировок союзников. Оставаясь верным себе, он написал в 1946–1949 гг. свою наиболее scandalную картину. Он прав, называя её «Аллегория». Сидит нагой мужчина и держит нагого, похожего на него мужчину в чреве. Внизу справа сидит ребёнок, неясно изображённый. Влево, за спиной сидящего, танцуют два старика, очевидно влюблённые друг в друга. Направо, за любимцем, виден второй женский акт, с которым мы знако-



мимся у Колига: возмущённая беременная, хватаящая правой рукой свою голову и поднимающая левую с вытянутым указательным пальцем к тёмно-синему небу. От этой руки исходят кривые голубые линии, две к старикам и большинство к мужским актам, венчая эту идиллию. Художник умер в 1953 г. из-за последствий ранения.

Политики уважают творчество Колига. Он, очевидно, достиг широкой публики. Ему посвящён зал в «Доме земли Каринтии» (Kärntner Landhaus). Об этом я узнал только из газеты от 8 января 1999 г., незадолго до своего отъезда. Член семьи Колига, Cornelius Kolig, сотворил для этого зала ставшую предметом долгой дискуссии пластику, которую назвал «Фигура лётчика». Она напоминает о распятии, но отсутствует верхнее бревно, так что фигура имеет форму буквы Т. Кроме того, эта Т не состоит из деревянных брёвен, но есть, по видимому, коробка из металла. В отличие от обычного изображения распятого Иисуса верхняя часть лётчика не видна. Там, где Иисус имел бы свои проткнутые гвоздями руки, находятся круги. Нижняя часть тела, начиная с поясницы, выходит из упомянутой коробки. Она изображена совсем натуралистически и стоит на доске, тем самым опять напоминая о Распятии. Разумеется, что набедренная повязка противоречила бы законам современного искусства. Очевидно, что Корнелиус Колиг продолжает занятие своего предка мужским телом. Его произведение было принято. Но затем случился скандал. Под предлогом ремонта художник повесил на концах крыльев лётчика под названными кругами длинными канатами влево и вправо ведра, что объяснил – мне не совсем понятно – как символ бремени жизни. Кроме того, добавил коричневую медную краску. Она текла вниз по стене за ногами лётчика и была истолкована некоторыми из его критиков, как понос. Художник защищался, называя их, по фрейдистской терминологии, «анально зафиксированными»<sup>35</sup>. Говорят, что он всё убрал под угрозой суда со стороны правой оппозиции и восстановил прежнее состояние своего творения. Для меня самое важное было ясным. Это не очень приличное творение – символизация бомбардировщика. Вопрос о том, низвергает ли он свой понос на людей анально или фаллически, не очень важен. Ведра могли символизировать и предоставление огнетушащих средств в качестве некой связанной с бомбардировкой гуманитарной акции. Он мог повесить там также бандероли с лекарством. Такое ещё сегодня бывает. Если, однако, круги на крыльях лётчика должны означить символы определённого иностранного государства, скорее всего Англии, подобает, чтобы не впасть во всякие неприязненные чувства против него, процитировать вновь Томаса Манна, который, сочиняя во время войны в американском изгнании свой роман Доктор Фаустус) и вообразая при этом Германию, прерывал иногда свой рассказ намёками на актуальные события:

---

<sup>35</sup> Carina Kerschbaumer. в: Kleine Zeitung, Freitag 8. Jänner 1999, с. 8, с илл.

«Что касается города на Зале, где я родился, надо сказать иностранцу, что он расположен немного южнее Галле [это только обычная дезинформация, с которой читатель романов сталкивается постоянно. Но затем читаем:] Почти я сказал бы, что он *был* там расположен, – ибо из-за долгого отсутствия в нём он отстранился для меня в прошлое. Но его башни, разумеется, всё ещё поднимаются на том же месте, и я не осведомлён о том, что до сего дня его архитектурный облик потерпел бы от невзгод воздушной войны некий ущерб, что из-за его исторической привлекательности было бы крайне жаль. С определённым равнодушием я это добавляю; ибо с немалой частью нашего населения, также того, которое пострадало тяжелее всего и было лишено родины, участвую в восприятии того, что мы только получаем, что разделили, и, если мы должны были бы понести более тяжёлое наказание, чем то соответствует нашему прегрешению, то звучит, пожалуй, в наших ушах слово, что, 'кто сеял ветер, пожнёт бурю' [Осия 8, 7]»<sup>36</sup>.

Можно возразить, что трудно засчитывать страдание за страдание. Кроме того, писатель, очевидно, ещё не был достаточно осведомлён о депортации в лагеря уничтожения и не упоминает её отдельно, говоря о лишениях родины. Также не следует предполагать, что страдающий от бомбардировок человек 'воспринимает' вину своего правительства. Мне известен рассказ о том, что человек, сидя в бомбоубежище, ругал Гитлера. Другой донёс на него. Затем было и у доносчика несколько сомнений, и он рассказал о случившемся своим родственникам. Они, как я услышал, ужаснулись. Таким образом, осталась и память об этом. Мудрость не воспринимается, но требует мышления человека. При всём, что мы возразили, умозаключение Томаса Манна о тех, кто виноват в воздушной войне, правильно, и приведённая им библейская цитата подходит ей полностью.

Творение Корнелиуса Колига, однако, обратило моё внимание на эту тему и независимо от вопроса о вине и хорошо подготовило для моего последующего первого посещения Ганновера, города, развалины которого я видел не раз из окна поезда во время своего детства.

Остаётся после осмотра столь многих тел, женских и мужских, избражённых мужчинами, ещё один долг: ознакомиться с творчеством женщин. Из 29 художников, представленных на выставке, только двое были женского пола. Надо сказать, что я не смотрел картины с точки зрения пола художника. Всё же у меня осталось воспоминание о картине Helene Funke (1969–1957) под названием «Грезящая» 1913 г. (с. 82). Женщина среднего возраста в тёмно-синем платье на левой стороне картины стоит, очевидно, на коленях, склоняет голову на диван и спит в этом необычном положении. Вокруг дивана собраны четыре женщины, две похожие и две непохожие на неё. Они различным образом одеты. Над головой спящей, справа от неё, изображено лицо мужчины. Выше, в левом углу картины, повторяется лицо мужчины в профиль, но с его

---

<sup>36</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus*. Frankfurt/M. 1998 [1947], 47 (глава VI).

головы падают на спину длинные женские волосы. Это каким-то образом напоминает мне о роли идеального мужчины в феминистическом богословии<sup>37</sup>, в особенности у Hanna Wolff. Упомянем ещё картины Елены Функе «Три девушки» 1915 г., «натюрморт с яблоками» 1918–1920 гг. и своеобразный «Водопад» (на той же с. каталога), написанный до 1925 г. Здесь, как и в ландшафте Рудольфа Вакера 1923 г. под названием «Känzele» (с. 133) – Kanzel – гора высотой 1909 м в Каринтии, – ощутимо, кажется, влияние берлинского экспрессиониста Ernst Ludwig Kirchner, который, живя с 1917 г. главным образом в Швейцарии, там развил новый стиль как пейзажист<sup>38</sup>. Другая женщина, представленная на выставке, – Helene von Taussig. Выставлялись кроме двух натюрмортов (с. 159) картина, названная «экзотическая (Exotin)» (с. 158), и два женских акта (с. 157) 1920–1925 гг. Пожалуй эти три картины – автопортреты. В Первой Мировой Войне Елена Тауссиг служила медсестрой и получила за это высокие награды, во Второй она была убита, как уже сказано, нацистами в Польше. Обе художницы не вышли замуж.

Обсуждение модерна и возможный отказ от него получились более тяжёлыми, чем мы предполагали в начале, при столкновении с крайне одарёнными людьми, которые им жили и его восприняли. Попытавшись оказать восприятие им прошлого и нередко отрицательные рассуждения о нём, как и его полное игнорирование, несовместимыми с принципом нашей науки, а именно изобразить прошлое правильно, мы пока только можем предоставить очень ограниченные итоги. Мы нашли, что противопоставление Ленина и Иисуса в фреске Бёкля имеет смысл, если мы отождествляем Иисуса с Иисусом Католической Церкви, но что всё получается иначе, если мы сопоставляем Иисуса Евангелия от Марка с Ленином. Иисус не шёл телесно по воде. Мы выяснили, что вопрос о том, изобразил ли Антон Шёнберг при своём мировоззренческом возвращении к древним евреям мышление праотцов, хотя художественно, но принципиально правильно, был бы достоин дальнейшего исследования. Мы нашли, что мазохистский образ страдания Иисуса не соответствует исторической действительности и из-за этого мы отвергли изображение его бичевания Оппенхаймером. Мы намекнули на то, что Оплакивание Иисуса Марией (Pietà) изображается в духе Евангелия от Иоанна, но оно не историческое и никакой библейский текст не говорит о нём. Мы старались приучить читателя к тому, чтобы он проверял всегда, передано ли сведение о Иисусе в Евангелии от Марка. Нагорная проповедь и Притча о блудном сыне отсутствуют у него. Но много остаётся ещё. Мы ничего окончательного не сказали о Максе Эрнсте и его лично обусловленной враждебности к Католической Церкви. Это объясняется тем, что мы нашли последние нам нужные материалы, касающиеся его творений,

---

<sup>37</sup> См. Байер, Иисус ... 123-132. 146-148 (немецкий резюме 165. 180f.).

<sup>38</sup> См.: I. Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938. Köln, 1995, 196-198 (биографические данные), см. картины с. 144 и далее.

только в Ганновере, когда посетили там Sprengel Museum. Мы не объяснили, почему мы считаем изображённого как солнце Алоисом Вахом Бога неоплатоническим. Мы хотели также сообщить, что для нас было наиболее важным в книге Ассманна о Моисее и сопоставить неоплатоновское представление Бога с еврейским. Остались и проблема атеизма и вопрос о том, что надо отвергнуть в традиционных религиях, в иудаизме, в христианстве и в мусульманстве. Проблематика модерна нередко слишком далеко уводит исследователя духовной истории Византии от узкого круга его предметов, которым он должен также заниматься. Обещаю всё же продолжать исследование темы модерна и постмодерна до начала 2000 года.

H.-V. Beyer

### **Postmoderne (I). Versuch einer Absage an die Moderne**

Der Versuch, sich von der Moderne auf Grund ihres willkürlichen Umgangs mit der Vergangenheit loszusagen, die Ablehnung des Romans als Kunstform, früher erhobene Vorwürfe gegen Thomas Mann sowie ein durch das Fach Byzantinistik bedingtes religionsgeschichtliches Interesse führten dazu, damit verbundene Fragen zu Hauptthemen einer Reise nach Österreich und Deutschland zu machen.

Laudationen zu Solschenizyns achtzigstem Geburtstag in der in Moskau eingekauften «Literaturnaja Gazeta» vom 9.12.1998 gaben Anlaß dazu, gegen den absoluten Wahrheitsanspruch, der sich im Werk des weltberühmten Autors manifestiert, Lenins Lehre von der asymptotischen Annäherung an die Wahrheit zu verteidigen.

In Österreich war die Auseinandersetzung des Reisenden mit der Moderne vornehmlich der bildenden Kunst gewidmet. In einer Wiener Kunstbuchhandlung fand er mitten im Weihnachtstrubel eine Reproduktion des von ihm gesuchten Bildes von Max Ernst: «Die heilige Jungfrau verhaut das Jesuskind», die von ihm gesuchten «Dieux obscurs» leider nicht.

Im von ihm besuchten Dom von Maria Saal in Kärnten hat der expressionistische Maler Herbert Böckl den Gang Jesu auf dem Wasser dargestellt und dem in den Fluten versinkenden Petrus, der die Arme nach seinem Herrn ausstreckt, die Züge Lenins gegeben. Die Ansicht, daß sich die in dem Bild enthaltene Prophezeiung durch den Zusammenbruch des Kommunismus bewahrheitet habe, ist nicht ganz von der Hand zu weisen, wenn man den dargestellten Jesus mit dem Jesus der Katholischen Kirche identifiziert. Das Detail, daß Petrus wegen seines Unglaubens im Wasser versinkt, ist allerdings ein Zusatz des Matthäus und im Markusevangelium nicht überliefert. Die dortige Erzählung findet eine natürliche Erklärung darin, daß Jesus auf Grund außergewöhnlicher geistiger Kräfte (vergleichbar mit Hypnose), die auch bei seiner Verklärung (Mk. 9, 2-8) wirksam waren, seinen Jüngern eine Vision eingab, in der sie ihn auf dem Wasser wandeln sahen. Alles andere in der Szene ist auf gewöhnliche Art zu erklären. Die Jünger ruderten an Land, und Jesus stieg von dort, nicht vom Wasser aus, zu ihnen ins Boot. Eine Verständigung zwischen Marxisten und Christen ist zu begrüßen, wenn sie der Aufklärung und nicht der gemeinsamen Vertuschung von Umständen dient, die die Schwächen der jeweils bezogenen Position offenbar machen könnten.

«Die Zeit» vom 30.12.1998 gewährte dem Reisenden nach einjähriger Pause ersten Einblick in das deutschsprachige Pressegeschehen. Sie enthielt einen sachkundigen kurzen Artikel zur russischen Wirtschaft. – Helmuth Plessner, dem als verkanntem Genie ein anderer Artikel gewidmet war, versuchte, innerhalb eines biologisch begründeten Weltsystems der Metaphysik einen besonderen Stellenwert

zuzuweisen. Dem ist entgegenzuhalten, daß Metaphysik nicht den geringsten wissenschaftlichen Erkenntniswert besitzt und, wenn schon den Biologen, so um so mehr den Geisteswissenschaftler auf Holzwege zu führen geeignet ist. Die Frage nach dem Sinn des Seins, der Heidegger als Zeitgenosse Plessners in seinem 1927 erstmals erschienenen Buch «Sein und Zeit» nachgeht, führt auf wenig mehr, denn auf die Frage nach Sein und Nichtsein, bei der man sich tunlichst für das Sein zu entscheiden hat. – Die Meinungsäußerung Louis Begleys, der, in Polen geboren, die Judenvernichtung des Dritten Reiches überlebte, den Roman «Der Prozeß» von Franz Kafka als sein Lieblingsbuch nennt und darauf verweist, daß wir das Vertrauen auf den Mitmenschen, in die Unverletzlichkeit unserer Person, die Achtung für die Institutionen und Gesetze sowie die Bindung an Gott verloren haben und nur im Geschlechtsakt eine Chance finden, aus der Vereinsamung auszubrechen, kann als typischer Ausdruck der Moderne gewertet werden. – In einem anderen Artikel ist vom Ende der Postmoderne und vom Ende der Kunst die Rede. In Wahrheit aber befindet sich nur die Kunst in Gestalt der Moderne in Gefahr, im Westen das gleiche Schicksal zu erleiden wie im Osten der Marxismus-Leninismus.

In den «Salzburger Nachrichten» vom 2.1.1999, las der Reisende mit Mißbehagen, daß man Weimar zur europäischen Kulturhauptstadt gemacht habe, um dort den 250. Geburtstag des «Dichturfürsten» zu begehen. Man wendet ihm ein: Was den Russen ihr Puschkin ist, ist den Deutschen Goethe. Doch beides ist nicht das gleiche. Puschkin hält in seinen Werken Distanz zu seiner Person und regt zum Denken an, Goethe biedert sich an und verführt. In den „Salzburger Nachrichten“ vom 5.1. war ein Artikel dem dem irischen Romanschreiber Colum McCann gewidmet, der die Äußerung tat: «Die Schriftsteller sind die nicht anerkannten Historiker auf der Welt». Obwohl sie gewöhnlich besser schreiben als die Historiker, sind sie zu Recht nicht anerkannt.

Als wichtigste Begegnung mit der Moderne gestaltete sich ein Besuch der Ausstellung «Österreichischer Expressionismus, 1905–1925», in Klagenfurt. Religiöse Motive in den ausgestellten Bildern fanden sich weitgehend durch Darstellung der Beziehung zwischen den Geschlechtern ersetzt. Den Reigen der Maler führten die allerkurzlebigen, Egon Schiele und Richard Gerstl, an. Das einzige religiöse Motiv, das bei Schiele zu finden war, war eine Selbstdarstellung als hl. Sebastian, von Liebespfeilen durchbohrt. Den nachhaltigsten Eindruck machten auf den Betrachter die wenigen Bilder Richard Gerstls, darunter drei Selbstbildnisse: als kultivierter junger Mann, eine vergrößernde Darstellung desselben und ein unangenehm berührendes Selbstporträt «lachend». Der Katalog der Ausstellung enthielt Lebensläufe der Künstler. Gerstl hatte ein Liebesverhältnis zu Mathilde Schönberg. Er erhängte sich 1908. Arnold Schönberg schrieb 1909 sein erstes Bühnenwerk mit dem Titel «Die Erwartung»: eine Frau sucht ihren Geliebten im Wald und stößt dort auf seinen Leichnam. Die Moderne begann, ihre eigenen Gesetze zu schreiben. Einer ihrer wichtigsten Gesetzgeber war Arnold Schönberg, mit dessen Zwölftonmusik sich Thomas Mann in seinem Roman «Doktor Faustus» auseinandersetzt.

Von den 29 Künstlern, deren Werke in Klagenfurt gezeigt wurden, starben 6 in einem Alter unter fünfzig Jahren, 2 starben vor dem Krieg im Alter von 58 und 63 Jahren, 3 wurden in Konzentrationslagern ermordet, 7 fanden Asyl in westlichen Staaten, keiner emigrierte in die Sowjetunion, 1 starb durch Bomben, 10 überlebten im Dritten Reich, drei von diesen konnten auch während der Nazizeit in Amt und Würden weiterarbeiten.

Als Künstler, die sich sporadisch auf die Religion bezogen, seien folgende genannt: Oskar Kokoschka stellte sich 1911 wie Schiele – allerdings weniger leidenschaftlich und nicht sehr tiefinnig – als hl. Sebastian dar, der von einem weiblichen Engel erlöst wird. Max Oppenheimer malte eine sadomasochistische Geißelung Christi, die einem nicht selten heimlich gehegten Jesusbild entspricht. Eine Geißelung Jesu wird von keinem der vier Evangelisten berichtet. Nach Mk. 15, 15 gab Pilatus

Jesus nach dessen Verurteilung einen Peitschenschlag. Dem folgte die Verspottung durch die Soldaten, die Jesus huldigten und ihm dabei mit einem Rohrstock auf den Kopf schlugen. Die von Oppenheimer auf einem anderen Bild dargestellte Beweinung Jesu, Motiv sowohl westlicher wie östlicher religiöser Kunst, ist eine Fortsetzung der Erzählung des Evangelisten Johannes von Maria und seiner eigenen Person unter dem Kreuz. Sie wird im Neuen Testament nirgends berichtet. Die Judith des Künstlers dürfte der biblischen Judith nahekommen. Carry Hauser stellte in einer Zeichnung ebenfalls die Beweinung dar. Wie bei Oppenheimer ist Jesus im Sinne moderner Kunst des Lendentuchs beraubt. Einer gewissen homoerotischen Zuneigung zu diesem Jesus haben beide Künstler auf verschiedene Weise in ihren Bildern Ausdruck verliehen. Am dramatischsten stoßen Moderne und Religion bei Aloys Wach aufeinander. 1919 malte er das Kloster Ranshofen als friedliche Idylle, der er ein satanisches Element in Gestalt einer Feuersbrunst und ein göttliches in Sonnengestalt beifügte, das sich auf den Neuplatonismus zurückführen läßt. In einem Zyklus von Holzschnitten befaßte er sich mit dem Thema des verlorenen Sohnes. 1920 stellte er, schon unter dem Einfluß des Surrealismus, Halbwüchsige «vor der Kirche» dar, an deren Eingang Frauenakte aufscheinen.

Der weibliche Akt herrschte in der Ausstellung vor. Doch gab es auch Künstler, die den männlichen Körper bevorzugten. Bei Anton Kolig treten weibliche Akte allenfalls als Nebenfiguren zu männlichen in Erscheinung. Seine Gattin malte er bekleidet, versehen mit männlichen Muskelpaketen. Ein wahrer Schinken von Gemälde nennt sich «Klage». Diese erhebt ein blonder junger Mann offenbar deswegen, weil ihn Adolf mit Cornelia betrügt (oder Cornelia mit Adolf). Diese beiden erfreuen sich aneinander im Gebüsch, aus dem Adolf herüberwinkt. Vieles an dem Kunstschaffen Koligs ist durch Narzißmus erklärbar. In zu verschiedenen Zeiten gezeichneten Doppelakten einander gleichender männlicher Körper scheint sich die Sehnsucht nach einem gleichgearteten Freund widerzuspiegeln. Solche Männerfreundschaften können für die Umwelt eine gewisse Bedrohung darstellen, auch dann, wenn sie, wie im Fall von Schiller und Goethe, nicht unbedingt erotisch erklärt werden müssen. Anton Kolig starb 1950 an den Spätfolgen eines Bombenangriffs. Auf diesen spielt wahrscheinlich eine «Fliegerfigur» an, die Cornelius Kolig 1998 im Kärntner Landhaus aufgestellt hat.

Unter den 29 Künstlern der Ausstellung waren nur zwei Frauen vertreten. Besonders beachtenswert erschien ein Bild von Helene Funke, «Die Träumende». Um eine schlafende Frau versammeln sich viele weibliche Gestalten und eine zweifach dargestellte männliche, der in ihrer Verdoppelung eine weibliche Haarsträhne über den Rücken wächst.

Durch Verarbeitung von anschließenden Kunsterlebnissen in Hannover, durch Weiterverfolgung der Schönbergspur unter Herbeiziehung des «Doktor Faustus»-Romans von Thomas Mann und des Buches von Jan Assmann über «Moses den Ägypter», das als Reiselektüre gedient hatte, sowie durch Beschäftigung mit dem antikleikalischen Kunstschaffen von Max Ernst soll diese Untersuchung mit dem Ziel fortgeführt werden, negative und positive Momente der Moderne so genau wie möglich zu bestimmen und dadurch zu Kriterien zu gelangen, die auch für die Beurteilung von Tradition hilfreich sein können.